



## ThéoRèmes

Enjeux des approches empiriques des religions

10 | 2017

Pasolini : religion rebelle

---

# La profanation du montage

Le montage/mort et l'infini plan-séquence comme allégorie chez Pasolini

Toni Hildebrandt

Traducteur : Claudette Doucet et Julie Paquette



Éditeur

Institut romand de systématique et d'éthique

Édition électronique

URL : <http://theoremes.revues.org/1053>

ISSN : 1664-0136

Référence électronique

Toni Hildebrandt, « La profanation du montage », *ThéoRèmes* [En ligne], 10 | 2017, mis en ligne le 25 janvier 2017, consulté le 23 janvier 2017. URL : <http://theoremes.revues.org/1053>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 janvier 2017.



ThéoRèmes – Enjeux des approches empiriques des religions est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# La profanation du montage

Le montage/mort et l'infini plan-séquence comme allégorie chez Pasolini

Toni Hildebrandt

Traduction : Claudette Doucet et Julie Paquette

---

« Can the idea of the spiritual innocence of life in the simplicity of character also be formulated collectively in relation to history ? » Friedlander, 2010

## I. PROFANATION ET HISTOIRE DE LA CULPABILITÉ<sup>1</sup>

- <sup>1</sup> À ses débuts, Pasolini appréhendait la puissance du sacré comme une violente aliénation, distincte de la vie quotidienne profane. À partir des années 1960, il constate que ce quotidien, se suffisant à lui-même, et cette vie des communautés préindustrielles – deux éléments exemplairement évoqués dans sa poésie frioulane – sont menacés par ce qui sera plus tard appelé la biopolitique. Pasolini considérera ce phénomène comme un génocide anthropologique (ou génocide culturel) résultant d'une « contamination ». Son constat à propos de cette nouvelle époque ne se résume toutefois pas seulement à un verdict pessimiste puisque celui-ci est constamment accompagné d'un moment affirmatif, positif. Ce double diagnostic semble en effet se confirmer par l'examen de l'œuvre de Pasolini, fondamentalement déterminée par des antagonismes politiques, techniques et historiques, qui demeurent indépendants des détails biographiques entourant l'auteur. L'émergence de ces antagonismes et leur possible actualisation montre, à mon sens, que son travail est toujours d'actualité. Il m'apparaît ainsi pertinent d'observer, dans le répertoire de Pasolini, les manifestations de cette profanation capable d'un pouvoir désarçonnant. En me penchant plus spécifiquement sur son seul film expérimental, *La sequenza del fiore di carta* (*La séquence de la fleur de papier*, 1968), j'examinerai les liens entre, du côté technique, le plan-séquence et le montage et, du côté historico-philosophique, la vie quotidienne et l'actualité politique mondiale. Le court métrage étudié possède un

statut spécial dans la filmographie de Pasolini et marque un tournant crucial dans son cinéma de profanation puisqu'il donne lieu à un passage d'un ton tragique à un ton pessimiste comique.

- 2 Dans les premiers films de Pasolini, *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962), les personnages principaux ont été créés comme des martyres, voire des allégories de leur propre impuissance. Le personnage d'Accattone fait un voyage-passion dans la *borgata* romaine. Son chemin suit une prédestination dramaturgique empruntée aux traditions chrétiennes et se termine en mort tragique. Il se différencie des Évangiles par son intercession inexorable au présent (sa pauvre et réaliste « histoire de culpabilité ») [Hamacher 2002]. Les films de Pasolini *Accattone*, *Mamma Roma* et, plus encore, *Il vangelo secondo Matteo* (*L'Évangile selon Matthieu*, 1964) correspondent non seulement à l'amalgame du christianisme et du marxisme qui avait défini le cinéma d'auteur italien de l'après-guerre depuis *Il cristo proibito* (1951) de Curzio Malaparte dans leur « réinvestissement » (Umbesetzung) de la « théologie politique » [Blumenberg 2000], mais actualisent un réalisme profane, basé sur une interrogation anthropologique de la vie heureuse, celle du sous-prolétaire convaincu de l'existence d'une vie après la mort, un destin à la fois innocent et coupable, comme on en voit dans de rares films tel *Gummo* (1997) de Harmony Korine. Vous n'avez qu'à penser au personnage du film, Jarrod Wiggley, qui est projeté dans un monde où il empoisonne des chats et est forcé de prendre soin de sa grand-mère. En outre, en contraste avec le récit de Malaparte, Pasolini gardera l'histoire-passion de ses « allégories du profane en sol étranger »<sup>2</sup> pour des projets ultérieurs, d'ailleurs assez éloignés de l'Italie catholique, qu'il situera dans les paysages désertiques de l'Afrique du Nord et du Proche Orient, même si déjà l'on en perçoit, dans *L'Évangile selon Matthieu*, un signe avant-coureur dans la messe créole jouée pendant le générique d'ouverture. Dans les parties de son scénario de *Saint Paul* (1967), la vision chrétienne initiale devient finalement l'utopie d'une communauté sur le seuil de la modernité : Rome devient le New York d'Allen Ginsberg, Jérusalem devient le Paris de Jean-Paul Sartre et ainsi « le monde dans lequel saint Paul vit et agit [...] est celui de 1966 ou 1967 » [Pasolini 2013, p. 18]. À la suite de ces expériences avec les possibilités de la profanation cinématographique de la narration, *La sequenza del fiore di carta* se présente comme le post-scriptum cinématographique clé de l'engagement de Pasolini envers le Nouveau Testament.

## 2. LA VIE QUOTIDIENNE ET L'HISTOIRE DU MONDE

- 3 Durant l'été de 1968, Pasolini a filmé un plan-séquence de dix minutes sur la Via Nazionale. Le personnage de Riccetto, joué par Ninetto Davoli qui a fait son entrée dans le cinéma pasolinien en interprétant le rôle d'un pasteur dans *L'Évangile selon saint Matthieu* en 1964, court sur la célèbre rue principale de Rome, danse parfois, embarque avec des conducteurs et, à la fin, meurt comme une figure allégorique de la conscience coupable par innocence. L'ingénu est constamment surveillé par un Dieu invisible, qui finit par le punir. Ce châtiment est donné par Pasolini comme la seule réponse *divine* dans cette allégorie politique. Cette représentation comparative de l'innocence et du pouvoir prennent la forme d'une question à laquelle le film ne donne pas de réponse claire : *si la vie quotidienne et l'histoire ne peuvent se réconcilier, de quelle façon l'expérience de cette rupture devrait-elle être représentée ?*
- 4 *La sequenza del fiore di carta* exprime allégoriquement et techniquement cette rupture. Le monde quotidien romain et local, qui apparaît tout au long du plan-séquence, est pénétré

par l'histoire mondiale, comme des désastres naturels qui s'infiltreraient dans la vie de tous les jours. Cependant, Riccetto n'a pas conscience de ces apparitions. Il suit plutôt la voie symbolique prévue de la Via Nazionale, sans questionner ce trajet. En d'autres mots, ni le détour par la reconnaissance ni un désir d'échapper à la situation politique de 1968 n'existent pour Riccetto, qui est littéralement plongé dans cette situation. Cela dit, pour Pasolini, la rue demeure un endroit important, donnant lieu à une réflexion qui apparaît dans son essai théorique « Le cinéma de poésie » (*Il cinema di poesia*), publié quelques années plus tôt. Dans ce texte, la rue symbolise la « langue écrite de la réalité » :

Le fait de marcher seul dans la rue, même les oreilles bouchées, représente un dialogue continu entre nous-mêmes et le milieu qui s'exprime à travers les images qui le composent : physionomies des gens qui passent, leurs gestes, leurs signes, leurs actes, leurs silences, leurs expressions, leurs scènes, leurs réactions collectives [...] panneaux de signalisation, indications, sens giratoires, objets et choses enfin qui se présentent chargés de significations et « parlent » brutalement par leur seule présence. [Pasolini 1976, p. 136]

- 5 Bien que la promenade de Riccetto prenne place dans un « environnement » lisible, ce dernier ne lit pas la réalité comme une « langue écrite »<sup>3</sup> de l'histoire. Pour lui, le monde quotidien ne parle pas d'un présent historique, mais est un environnement habituel derrière lequel rien n'est caché. La *culpabilité historique* de Riccetto relève plutôt du fait que, pendant l'été 1968, il n'est pas un sujet politisé capable de représenter quelque forme de résistance par le biais d'une innocence joyeuse. Il flâne plutôt le long de la Via Nazionale sans aucune pensée ou responsabilité.
- 6 *La sequenza del fiore di carta* formule ainsi une deuxième question, qui demeure essentielle : que doit-on comprendre lorsqu'une « langue écrite de la réalité » perd sa lisibilité pour certains sujets de la société, ou lorsque ces sujets refusent, malgré leur relation avec cette lisibilité, d'examiner et de reconnaître le parcours historique de la modernité ? Pasolini présente ces deux questions – premièrement, sur la rupture de la vie quotidienne et de l'histoire, et deuxièmement, sur les conséquences possibles qui peuvent découler de ce diagnostic – sous la forme d'une allégorie, parce qu'il ne semble pas avoir de réponse à formuler lui-même. Dans les passages suivants, une analyse progressive du film nous mènera à une interprétation de cette allégorie qui permettra de mieux répondre à ces questions. Toutefois, nous devons d'abord démontrer à quel point l'enlacement du plan-séquence et du montage repose sur l'expérience d'une aporie, soit celle du bonheur promis par une « réalité » sacrée ininterrompue, présente dans toutes les manifestations du capitalisme, un bonheur promis, mais inaccessible à l'époque qui suit celle de l'expérience profane de l'histoire vécue.

### 3. ALLÉGORIE DE L'INNOCENCE COUPABLE<sup>4</sup>

- 7 Faisons une première tentative pour souligner l'allégorie clé du film : au départ, nous voyons Riccetto assis sur la bordure de la Fontana delle Naiadi. Riccetto saute ensuite sur ses pieds, bat impatiemment le rythme sur ses genoux avec ses mains. Son regard se dirige vers la gauche, suivant une limousine noire qui traverse le champ de vision, parallèle à l'écran, et qui divise la scène horizontalement. Riccetto jette un bref coup d'œil désintéressé à la limousine. Cette séquence d'ouverture ne dure que quelques secondes ; sa dimension programmatique est renforcée par la première coupe, mais elle est aussi du même coup rendue plus énigmatique par le fait que Pasolini présente ensuite une carte du monde montrant l'Afrique en son centre. Tout indique que Pasolini rappelle

ici la ségrégation géopolitique du monde. Un peu plus tard, il insérera un autre modèle de la représentation de la Terre, cette fois-ci vue de la Lune.

- 8 Le plan-séquence qui domine ce film ne commence réellement qu'après le dévoilement de la carte du monde, révélée à travers une prise de vue faite de l'autre côté de la rue. Pendant que Riccetto traverse la Piazza della Repubblica, remplie de petites voitures typiquement italiennes, il lance une pièce de monnaie cinq fois dans les airs. Ce jeu de chance simpliste est, d'un côté, une expression de sa frivolité et de l'autre, la symbolisation de son destin, marqué par un rapport faute/dette : « Schuld(en) ». Puis, de manière saisissante, on remarque la présence d'un spectateur noir près de Riccetto, presque immobile, pétrifié même, fixant longuement la caméra. Depuis le début des années 1960, Pasolini a projeté la métaphore de l'espoir, qu'il a d'abord attribué au sous-prolétariat romain et napolitain, sur la « notion » de l'Afrique :

Le concept d'« Afrique » – écrivait Pasolini dans sa préface de l'anthologie *Letteratura Negra* (1961) – est une condition sous-prolétarienne extrêmement complexe qui n'a pas encore été utilisée comme une vraie force révolutionnaire. Peut-être serais-je mieux en mesure de définir ce concept si nous identifions l'Afrique avec le monde entier de Bandung, « Afro-Asie », qui indique clairement ce qui commence à la périphérie de Rome [...]. [Pasolini 2012, p. 216, notre traduction]<sup>5</sup>

- 9 Même si la forme contingente du plan-séquence dans *La sequenza del fiore di carta* ne permet pas d'établir une signification claire, elle donne l'image d'un présent mensonger apparemment intact et met l'accent, à travers des détails riches de sens, sur le parcours du personnage onirique. Le spectateur noir qu'on voit en technicolor sur la Via Nazionale nous apparaît réel, mais il se présente également doublé d'un effet fantasmagorique. La sémantique latente correspond un peu à l'empathie évoquée par la rêverie de Riccetto [Petraglia 1974, p. 99-100]. Le suivi latéral renforce le caractère onirique du plan lorsque la caméra s'éloigne de Riccetto. Cela est apparent lorsque ce dernier veut allumer sa cigarette et qu'il demande du feu à un ouvrier. Cette scène de genre, qui est un « montage dans un cadre » selon le sens « Béla Balázs » du terme, deviendra seulement une figure de pensée quand la séquence s'éloignera du plan grâce au mouvement de la caméra. Ce moment de distanciation est perçu comme une différenciation entre la réalité et la rêverie. C'est à cet instant que commence la superposition dans le film. Des photos de drapeaux battant dans le vent pénètrent dans le plan-séquence, suivis d'autres images, notamment celles d'une procession de soldats, de sommets politiques, d'une manifestation de masse, d'une usine Krupp-Ardelt, d'une scène au palais de justice et du président américain Lyndon B. Johnson, qui était vice-président des États-Unis de 1961 à 1963 et qui succéda à John F. Kennedy après son assassinat. Le sentiment anticipé par rapport à ce montage en superposition prendra tout son sens à la lumière du raisonnement qui vient.
- 10 Dans le plan suivant, l'on aperçoit la célèbre photo de Che Guevara, mort, qui avait été précédemment diffusée dans la presse italienne en octobre 1967. Si nous interrogeons les transformations des occurrences de cette photo dans les médias : de l'original de Freddy Alborta aux images manipulées et recadrées publiées dans des quotidiens jusqu'à la superposition dans le film, il devient peu à peu évident qu'au moment où le montage initial manipule le téléspectateur, il renforce aussi, de surcroît, le potentiel onirique des images du plan-séquence et la relation qu'entretient celui-ci avec la continuité de la réalité<sup>6</sup>.

- 11 Pasolini s'était déjà tourné vers cette technique de superposition avant de l'utiliser dans *La séquence*, notamment dans les célèbres scènes de rêve à la fin d'*Accattone* (1961) ; mais ce montage, intégrant la forme du « found footage » dans un film, ne sera pas investi en tant que véritable langage filmique avant *La Rabbia* (1963). Là aussi, Pasolini a travaillé la superposition à quelques reprises, mais les images étaient moins liées à un seul personnage qu'à la société italienne en général. *La sequenza del fiore di carta* représente donc la synthèse des expériences faites avec *Accattone* et *La Rabbia*, dans la mesure où Riccetto expérimente naïvement le monde et que le monde politique parallèle y demeure perpétuellement opposé grâce à cette oscillation « bichromatique »<sup>7</sup> entre le technicolor et les images en noir et blanc. Dans sa rêverie joyeuse et enjouée, Riccetto est plus réel que le rêveur *Accattone*, dont l'histoire porte encore la forme narrative des nouvelles tragiques *Ragazzi di vita* (1955) et *Una vita violenta* (1959). Dans *La sequenza del fiore di carta*, Pasolini affine son allégorie comique de la réalité. Cela est personnifié par Riccetto, muni de son principal attribut : la fleur de papier rouge. La nature abyssale de cette allégorie comique de la fleur est clairement présentée quand Riccetto danse dans la rue avec elle et que, pour la première fois, le plan-séquence est interrompu. Cette scène a donc essentiellement un effet déstabilisateur parce que le son est soudainement coupé, produisant ainsi un vide acoustique, comme un présage de la mort, tel que Pasolini l'a déjà suggéré dans les scènes de rêves d'*Accattone*<sup>8</sup>. Un peu plus tard, Riccetto marche devant un panneau affichant le mot « *sordità* » (surdité), lequel fait référence au silence tangible antérieur, anticipant également l'ignorance de Riccetto qui sera évoquée à travers la voix transcendante de Dieu<sup>9</sup>. Là où, au début, on pouvait voir la carte du monde, Pasolini nous montre maintenant « la Terre vue de la Lune », *La terra vista dalla luna*, comme il a intitulé sa contribution au film italien omnibus *Le streghe* (1967) [Joubert-Laurencin 1995, p. 167]. La superposition du globe et de la Via Nazionale suggère qu'il ne peut y avoir d'image du monde sans la Terre, sans cette relation reconnue et présentée en tant que telle. Vu de la Lune, il n'y a pas de géopolitique, pas de « travail » ni même de chômage, mais vu de la Via Nazionale, c'est tout ce qu'il y a. La vie quotidienne est omniprésente. Cependant, à partir de ces deux perspectives, l'histoire devient superflue et c'est cette perte de la conscience historique qui, du point de vue de Pasolini, devient le problème fondamental.
- 12 Le raisonnement de Pasolini tourne donc autour de la dialectique des deux sphères qui, entre les perspectives médiatico-technique, anthropologique et onto-théologique, sont à peine différenciables dans leur articulation. Par conséquent, l'exégèse politico-théologique est introduite au moment précis où le son et l'image présentent les bombardements du Vietnam, superposés au plan-séquence. La transition suit, dans laquelle le ciel se reflète sur le pare-brise d'un autobus filmé par Pasolini, sans aucun intermédiaire.
- 13 La trame sonore permet alors un enchaînement clair puisqu'elle inclut un passage du chant choral de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, qui a déjà fait son apparition dans *Accattone* et dans *L'Évangile selon Matthieu*. La trame se poursuit par une version anglaise de « *Fruscio di foglie verdi* », une chanson écrite par Audrey Nohra et Ennio Morricone pour Trio Junior et qui joue plus tard en italien dans *Teorema* (1968). Riccetto danse alors dans la rue avec sa fleur de papier rouge. Son corps ne réagit qu'à ce genre de musique en particulier. En revanche, il est sourd (*sordo*) à « l'ethos » plus profond de la *Passion* de Bach.

- 14 À la fin de l'extrait choral, la polyphonique « voix de Dieu », déclamée par Graziella Chiarcossi, Aldo Puglisi, Bernardo Bertolucci et Pasolini, commence à parler. Cette voix, comme une médiation de l'autorité suprême, essaie d'impliquer Riccetto dans une conversation sur la moralité. Lorsque cela échoue, elle finit par ne demander qu'un signe d'attention. Cependant, Riccetto soulève les épaules de manière insouciant et, optant pour un périple plus simple, poursuit sa route. Dans le pare-brise, nous voyons alors le reflet du ciel, comme une métonymie de l'omnipotence divine invisible qui, plus tard, marche même à ses côtés sous la forme d'un clerc. Mais cela passe aussi inaperçu pour Riccetto.
- 15 Suivra la photo des décapitations, soulignée par la phrase répétée trois fois par Pasolini : « *Morire, morire, morire* » dans un style déclamatoire rappelant *La Rabbia*, mais même ces mots finaux de Dieu demeurent incompris par Riccetto ; même la signification de sa sentence à mort lui échappe. Accompagné par le son d'explosions et de coups de feu, le film se termine avec des scènes de massacre et Riccetto meurt dans une position semblable à celles des Vietnamiens photographiés. La fleur de papier rouge repose à côté de lui, comme l'attribut de son innocence et peut-être aussi comme un symbole de l'impuissance de la gauche italienne; rappelez-vous la métaphore absolue de la « fleur de papier » dans la première salve de la critique de Gustav Landauer au sujet du marxisme : « l'absence de tout esprit, la fleur de papier qui s'épanouit sur le bien-aimé buisson épineux du capitalisme » [Hamacher 2002, p. 95]. En arrière-plan, nous n'entendons plus la musique de Bach, qui aurait pu fonctionner, par le montage final, comme une sorte de requiem. Mais avant que le film ne se termine, sans générique, une voix indolente murmure la mélodie de Morricone.

#### 4. LE MONTAGE DE L'HISTOIRE COMME UNE RÊVERIE/UN TRAUMATISME

- 16 Dans *La sequenza del fiore di carta*, Pasolini génère techniquement la lisibilité allégorique du film à travers la superposition d'éléments entrelacés issus du plan-séquence et du montage. En 1966, il disait à Jean-André Fieschi qu'il n'y avait pas de plans-séquences dans ses œuvres antérieures, mais presque seulement des images tournées frontalement [Fieschi 1966]. Même si cette déclaration devrait être prise *cum grano salis*, elle souligne le paradigme décisif du montage comme moyen essentiel de la profanation cinématographique. Il est particulièrement important de rappeler que Pasolini attribue le plan-séquence à une absence de position et qu'il lie les coupes dans le montage à des interventions signifiantes. Pasolini fait une distinction fondamentale entre deux formes de subjectivation : un sujet innocent et naïf sans aucune responsabilité, personnifié par Riccetto, et une attitude critique avec une conscience historique forte, mais sans accès à la vie quotidienne ou au présent vécu. Cette attitude critique est personnifiée par « l'intellectuel » inactif, figure qui a été problématisée à plusieurs reprises par les tenants du néo-marxisme italien, de Gramsci jusqu'à Fortini. La distinction technique entre le plan-séquence et le montage, qui est ici une analogie de la vie quotidienne et de l'histoire, a été introduite précédemment par Pasolini dans « Observations sur le plan-séquence ». Cette brève théorisation du plan-séquence, publiée par Pasolini au moment même où il commence le travail préliminaire sur *La sequenza del fiore di carta*, est une clé d'interprétation essentielle pour comprendre toute l'allégorie du film. Ce texte de Pasolini commence avec un exemple surprenant : « Observons le petit film 16 mm qu'un



spectateur, dans la foule, a tourné sur la mort de Kennedy. C'est un plan-séquence ; et le plus typique des plans-séquences possibles. »<sup>10</sup> [Pasolini 1976, p. 208].

- 17 Abraham Zapruder, qui était au centre-ville de Dallas le 22 novembre 1963, le jour de l'assassinat de Kennedy, a « simplement filmé de l'endroit où il était, cadrant ce que son œil – mieux que l'objectif – voyait ». Pasolini conclue : « la séquence typique est donc une 'subjective' » [Pasolini 1976, p. 208]. Zapruder incarne, dans son rôle de caméraman-amateur, le même sujet en chair et en os (*un soggetto in carne e ossa*) qui, dans *La sequenza del fiore di carta*, sous la forme du personnage de Riccetto, danse tout autour de Rome dans une sorte d'allégorie de l'innocence coupable. Le plan-séquence, selon Pasolini, reproduit « comme une 'subjective' infinie [...] le présent. » Et cette « multiplication des présents » a autant de « subjectives » que de personnes qui assistent à la mort de Kennedy et qui reproduisent, par leurs « organes naturelles » ou leurs « instruments techniques », leur réalité subjective de la scène. [Pasolini 1976, p. 209-210].
- 18 La culpabilité innocente de Riccetto, du point de vue individuel, correspond à la perspective sociologique de l'inconscience du geste de Zapruder à l'intérieur de la société américaine de 1963. Le film de Zapruder ne propose aucune prise de conscience. Ce n'est qu'après 29 secondes que la caméra, tenue par un amateur dans le milieu de la foule, remarque qu'elle ne filme pas un défilé, mais l'assassinat du président. Le plan-séquence est donc, dans la mesure où la caméra est concernée, la forme technique de l'innocence qui, dans *La sequenza del fiore di carta*, est allégoriquement représentée de manière ironique. Prenant la forme d'un plan-séquence, le film de Zapruder est donc, selon Pasolini, « seulement » un « film potentiel ». Ce qui lui fait défaut, du point de vue de Pasolini, est l'intervention décisive du montage. Selon Pasolini, seul le montage permet au présent de prendre une place relativement au passé. Seul le monteur a ce qu'il faut pour être le narrateur, mais – et c'est ici qu'on ferme la boucle – c'est le narrateur qui transforme le présent en passé [Pasolini 1980, p. 5].
- 19 Ce modèle se complexifie quand, vers la fin du texte, Pasolini étend son analogie entre le plan-séquence et le présent, le montage et l'histoire, pour souligner l'opposition entre la vie et la mort. Il observe en effet que  

[l]a mort accomplit un fulgurant montage de notre vie : elle en choisit les moments les plus significatifs (qui ne peuvent plus être modifiés par d'autres moments possibles, antagonistes ou incohérents) et les met bout à bout [...] Le montage effectue donc sur le matériau du film [...] la même opération que la mort accomplit sur la vie.  
 [Pasolini 1976, p. 212]<sup>11</sup>
- 20 Joan Copjec a rejeté la comparaison de Pasolini entre le montage et la mort en tant que confusion elliptique de deux niveaux distincts d'ontologie. Selon Copjec, la décision ou le « regard » délibéré de l'auteur n'est pas comparable à l'évènement de la mort<sup>12</sup> [Copjec 2002, p. 198-230]. Cependant, l'argument de Pasolini peut être compris, à travers une lecture non orthodoxe de Heidegger, comme un argument existentiel. Dans un excursus des « Observations sur le plan-séquence », Pasolini avait caractérisé les « plans-séquences désespérants et sans fin de Godard » de défi à la mort (« *sfida alla morte* »)<sup>13</sup>. Dans cet excursus, Pasolini liait notamment ce « *sfida alla morte* » au *Dasein* (il utilise le terme allemand) de Heidegger, afin d'évoquer la conception heideggérienne de *Dasein* comme soucieux de l'« Être-vers-la-mort ». Le plan-séquence médiatiserait donc l'« Être-vers-la-mort » dans son « Être-jeté » (*Geworfenheit*), mais c'est seulement le montage qui capturerait l'être du film et le métamorphoserait en une forme ou un personnage<sup>14</sup> à travers lequel s'exprimerait la dialectique quotidienne de la vie et de l'histoire, soit ce



qui, dans les mots de Deleuze, peut nous faire entrer dans une force de « caméra-conscience ». Cette interprétation est complexe, notamment parce que Pasolini n'utilise pas directement les termes en se référant directement à Heidegger ; c'est plutôt par l'intermédiaire du philosophe tchèque Karel Kosík qu'il utilise ce terme. Ce dernier, dans les années 1960, a propagé une variante phénoménologique, influencée par le marxisme, qui serait comparable aux théories de Herbert Marcuse. Dès 1961, Kosík avait été initié aux auteurs italiens par Enzo Paci. En 1964, il donna une conférence sur *Les dialectiques de la moralité ou la moralité des dialectiques* à l'Institut Gramsci, situé à Rome, où Pasolini vivait à l'époque, et les deux se sont rencontrés à Prague en 1965 lors d'une conférence de l'association des écrivains tchécoslovaques (*Svaz československých spisovatelů*). La même année, *La Dialectique du concret* allait être publiée par Bompiani. Dans ce livre, en plus de Hegel, Marx et Gramsci, Kosík se référa principalement à Heidegger et développa une théorie existentialiste marxiste de la vie quotidienne reliée à la pratique<sup>15</sup>. Compte tenu de *La sequenza del fiore di carta*, les passages portant sur le quotidien et sur l'histoire en particulier peuvent être rattachés à la théorie de la dialectique du montage de Pasolini :

Le quotidien et l'histoire s'entrelacent. Mais cette interpénétration modifie leur caractère apparent ou prétendu : le quotidien n'est pas ce que croit la conscience commune, pas plus que l'histoire n'est ce qui se manifeste à elle. La conscience naïve tient le quotidien pour l'atmosphère naturelle ou pour la réalité connue et familière, tandis que l'histoire lui apparaît comme la réalité transcendante, qui se déroule à son insu et fait irruption dans la vie de tous les jours sous forme de catastrophe, dans laquelle l'individu se sent précipité de manière aussi « fatale » que le bétail qui est conduit à l'abattoir. Pour cette conscience, la division de la vie en quotidien et en histoire représente le destin. [Kosík 1970, p. 54]

- 21 Dans l'exkurs des « Observations sur le plan-séquence », Pasolini cite également Kosík à propos de la « religion de la vie quotidienne » par laquelle Kosík comprend la « division de la vie en quotidien et en histoire »<sup>16</sup> [Kosík 1976, p. 54] qui, pour lui, équivaut à la guerre. La ségrégation, au sens de « religion de la vie quotidienne » de Kosík, pointe vers le paradigme sacré, comme défini par Benveniste et longuement élaboré par Giorgio Agamben. Comment relier cela avec le film et, en particulier, avec son geste de profanation par le biais du montage ? *La sequenza del fiore di carta* a été initialement conçue comme une contribution au film omnibus *Vangelo '70*, qui fut distribué dans les cinémas sous le nom *Amore e Rabbia*. Dans ce film, tous les réalisateurs devaient répondre, pour leur épisode, à la consigne de deux journalistes catholiques, Puccio Pucci et Piero Badalassi, qui avaient suggéré que les paraboles des évangiles pouvaient être transposées cinématographiquement dans le monde actuel<sup>17</sup>. En 1967, alors à Rome, Pasolini avait écrit à Godard. Dans sa lettre, Pasolini avait esquissé ses idées pour le générique d'ouverture. Il avait alors envisagé un prologue pour les cinq films dans lequel les cinq réalisateurs auraient discuté de la manière dont ils comptaient se référer à l'idée de base. Pasolini avait planifié une rencontre avec les cinéastes dans un studio de télévision illustrant une scène de crucifixion ou un autre sacrilège de la sorte<sup>18</sup>.

- 22 L'esquisse détaillée de ce prologue ayant pour titre « *Pace e Rabbia* » est particulièrement importante pour notre compréhension de *La sequenza del fiore di carta* et des « Observations sur le plan-séquence », écrites au moment où le film fut conçu (1967), parce que, sur la base du sous-texte théologique, elle affine les considérations de Pasolini pour le montage et sa capacité à donner de la présence aux matériaux hétérogènes :

Nous avons ici un élément de film qui décrit les Béatitudes (les douze anaphores de L'Évangile selon Matthieu). Une telle pièce devrait consister en partie de fiction et en partie de montage. Le matériel ainsi édité pourrait être photographique et

cinématographique. [...] La signification de « *Pace e rabbia* » est très simple : illustrer, en utilisant des images du monde moderne, qui sont les vraies personnalités : le pauvre, le malade, l'asservi, etc. Évidemment, une telle illustration ne sera ni conventionnelle ni simplement piétiste ; au contraire, elle sera scandaleuse dans un certain sens et, selon la signification religieuse, aura une portée politique. Les paroles du Christ seront interprétées comme étant très pertinentes et contemporaines, comme si elles anticipaient la situation dans laquelle nous nous retrouvons, aujourd'hui, en 1967, avec tous nos problèmes, de la situation des Noirs (*negri*) en Amérique à la guerre du Vietnam en passant par les rapports entre les états riches et pauvres, etc. Prenons deux exemples : ceux que le Christ appelle les pacificateurs (*operatori di pace*), ou selon d'autres traductions, pacifistes (*pacifici*), seront illustrés avec des images de manifestations contre la guerre, de participants dans des marches pour la paix, avec leurs affiches, leurs vêtements, leur mode de vie (la nouvelle gauche américaine, les organismes européens pour la paix, etc.). Ceux que le Christ décrit comme étant affamés et assoiffés de justice (*affamati e assetati di giustizia*) seront illustrés avec des photographies, mais malheureusement, ces photographies seront celles de pierres tombales de socialistes et de communistes qui ont donné leur vie pour un idéal de justice. La politisation de la bénédiction ne sera, cependant, ni partisane ni totale ; une grande latitude sera réservée pour ceux qui vivent l'histoire comme un rêve : l'innocent (*innocenti*), l'inconscient (*inconsapevoli*), des êtres purs et simples. [Pasolini 2001, p. 3127-3128, trad.]

- 23 Un lien direct peut être tracé entre des plans de ce prologue pour *Vangelo '70* (*Amore e rabbia*) et *La sequenza del fiore di carta*. Lors d'une conversation avec Oswald Stack, Pasolini a lui-même donné une description élaborée de sa façon de travailler la parabole de la malédiction du figuier :

*Vangelo 1970* est censé être inspiré de paraboles ou de parties des évangiles. Alors pour mon épisode, j'ai choisi le figuier innocent – vous vous rappelez, ce moment où le Christ voulait cueillir des figues, mais comme c'était en mars, l'arbre n'avait pas encore produit de figues. Alors le Christ le maudit. C'est un épisode qui a toujours été très mystérieux pour moi et il y en a plusieurs interprétations contradictoires. La façon dont je l'interprète est la suivante : il y a des moments dans l'histoire où nous ne pouvons être innocents, il faut être conscient : être inconscient, c'est être coupable. Alors j'ai fait marcher Ninetto sur la *Via Nazionale* et pendant qu'il marchait sans la moindre idée en tête et complètement innocent, une suite d'images d'événements mondiaux importants et dangereux est superposée à la *Via Nazionale* – des choses dont il n'est pas conscient, comme la guerre du Vietnam, les relations de l'Ouest et de l'Est, ainsi de suite. Ce ne sont que des ombres qui passent au-dessus de lui et dont il est inconscient. Puis, à un certain moment, vous entendez la voix de Dieu, au milieu de la circulation, l'exhortant de savoir, de prendre conscience, mais, comme le figuier, il ne comprend pas à cause de son immaturité et de son innocence et, à la fin, Dieu le condamne et le tue. [Stack 1969, p. 129, trad.]

- 24 La discussion de Pasolini sur la parabole de la malédiction du figuier nous rappelle que la problématique soulevée par la « religion de la vie quotidienne » de Kosík – la dialectique nécessaire du quotidien et de l'histoire, l'innocence-coupable et la conscience historique – se retrouve déjà sous la forme de paraboles dans les évangiles. Toutefois, dans le film de Pasolini, ces éléments sont *simultanément représentés* par la superposition d'un plan-séquence et d'un montage d'une « image dialectique ». Comme c'était déjà le cas dans *L'Évangile selon Matthieu* ou *La Ricotta*, l'interprétation de Pasolini mène à la profanation, qui réagit directement au contexte historique de l'été 1968, mais qui, à présent, ne trouve plus de réponse. Cela peut répondre la question soulevée par la parabole des évangiles

quant aux conditions médiatiques et techniques de ce présent, et ainsi être reformulé sous la forme d'une allégorie liée à ce même présent.

- 25 Lors d'une conférence en 1971 sur *L'Évangile selon Matthieu*, Pasolini fut questionné à nouveau, et pour la dernière fois, au sujet de sa reformulation de la parabole de la malédiction du figuier :

Ce n'est pas une coïncidence si le Christ a choisi une plante [un arbre fruitier] pour représenter le degré suprême de l'innocence, mais il n'y a pas d'innocence qui ne devienne culpabilité au bout d'un certain temps. Sartre dit : « Il n'existe pas de victimes innocentes ». L'expression est d'un moralisme radical, absolu, qui va au-delà du moralisme et devient une vision religieuse du monde. Tout innocent doit prendre conscience de son être historique. Prenons par exemple un Noir d'un État du tiers-monde parvenu depuis peu à l'Indépendance. Le bon sauvage qui vivait à sa manière, innocent comme le figuier de l'Évangile, une fois inséré dans le nouveau monde historique, n'a plus aucun sens ; son innocence sauvage, jusque-là naturelle et juste, devient un obstacle, une faute, elle n'a plus le droit d'exister et sera maudite, comme le Christ a maudit le figuier. [Pasolini 1999b, p. 1687-1688, trad.]

- 26 Pasolini exprime par le média du film une thèse sur la relation entre le quotidien et l'histoire : la vie quotidienne devient sacrée, devient « spectacle »<sup>19</sup> à travers la *séparation* de l'histoire dans laquelle elle doit assumer, comme phénomène anthropologique, une position anhistorique. Le cinéaste amateur Abraham Zapruder filme, au sein même de cette société du spectacle, l'assassinat de son président comme un plan-séquence pur. Seulement une conscience historique – une archéologie de la ségrégation de l'histoire et du quotidien – nous ramène à la vie profane dont le but ne peut, à l'inverse, être l'histoire, mais repose, comme l'écrit Benjamin, dans une « *idée de bonheur* »<sup>20</sup>. À la lumière de *La sequenza del fiore di carta*, ces idées peuvent être concrètement comprises : le travail cinématographique de Pasolini est toujours *orienté* vers l'idée que se fait Riccetto du bonheur, *afin d'ériger l'ordre de la profanation sur l'idée de bonheur à travers la vraie utilisation du montage*. Ceux qui perçoivent du fatalisme dans le raisonnement cinématique de Pasolini dans le passage de la voix de Dieu vers la fin du film décidant du sort de Riccetto, ne comprennent pas que cette « fin », comme celle de l'histoire-passion, représente seulement la culpabilité de ceux qui n'étaient pas en mesure de faire une lecture appropriée de l'allégorie et de reconnaître sa vérité. L'interprétation profane de l'allégorie de l'innocence-coupable a un pendant utopique dans la fleur rouge, un symbole du bonheur à l'égard duquel le Pouvoir transmondain semble être aveugle.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Walter Benjamin, « Fragment théologico-politique », in *Œuvres I*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2000, p. 263-265.

Hans Blumenberg, *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Frankfurt-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974.

Hans Blumenberg, *Le Rire de la servante de Thrace : Une histoire des origines de la théorie*, tr. Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 2000.

- Remo Bodei, « Logica inconscia e soggettività in Hegel », dans *La logica di Hegel e la storia della filosofia*, ed. Giancarlo Movia, Cagliari, Edizioni AV, 1996, p. 95-112.
- Joan Copjec, *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*, Cambridge, MA, MIT Press, 2002.
- Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.
- Roberto Esposito, *Living Thought: The Origins and Actuality of Italian Philosophy*, tr. Zakiya Hanafi, Stanford, Stanford University Press, 2012.
- Jean-André Fieschi, « Pasolini l'enragé » dans *Cinéastes de notre temps* (épisode télé), 1966, URL : <http://www.imdb.com/title/tt0313903/>.
- Eli Friedlander, Walter Benjamin, *A Philosophical Portrait*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2010.
- Jürgen Habermas, « Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin », tr. Philip Brewster et Carl Howard Buchner, dans *New German Critique*, n° 17, 1979, p. 30-59.
- Wener Hamacher, « Guilt History: Benjamin's Sketch 'Capitalism as Religion' », dans *Diacritics*, n° 32, 3-4, 2002, p. 81-106.
- Toni Hildebrandt, « Allegorien des Profanen im Fremden », dans *Allegorie. DFG-Symposion 2014*, ed. Ulla Haselstein, Berlin, DeGruyter, 2016, p. 653-675.
- Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.
- Jeffrey A. Koller, *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.
- Karel Kosík, *La dialectique du concret*, tr. Roger Dangeville, Paris, Librairie François Maspero, 1970.
- Gustav Landauer, *Aufruf zum Sozialismus*, Berlin, Paul Cassirer, 1920.
- François Laruelle, *The Concept of Non-Photography*, édition bilingue, tr. R. Mackay, Falmouth, Urbanomic, 2011.
- Carlo Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Torino, Einaudi, 2007.
- Gustavo Micheletti, *I pensieri sordi e l'inconscio*, Rome, Borla, 1991.
- Pier Paolo Pasolini, « Excursus su alcuni usi del piano-sequenza », dans *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, Milan, Mondadori, 1999a, p. 1672-1674.
- Pier Paolo Pasolini, « Intervista rilasciata a Clemente Ciattaglia », dans *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 1999b, p. 1682-1688.
- Pier Paolo Pasolini, « La Resistenza negra (Préface) », dans Mario De Andrade (ed.), *Letteratura negra. La poesia*, Rome, Editori Riuniti, 1961, p. xv-xxiv.
- Pier Paolo Pasolini, « La sequenza del fiore di carta (1967-1969) », dans *Per il cinema*, vol. II, Milan, Mondadori, 2001.
- Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique : Langue et cinéma*, Paris, Payot, coll. Traces, 1976.
- Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955-1975*, Torino, Einaudi, 1988.
- Pier Paolo Pasolini, *Saint Paul*, tr. Giovanni Joppolo, Caen, NOUS, 2013.
- Pier Paolo Pasolini, « La langue écrite de la réalité » (1966), dans *L'expérience hérétique, langue et cinéma*, tr. Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 167-196.

Pier Paolo Pasolini, « Observations sur le plan-séquence » (1967), dans *L'expérience hérétique, langue et cinéma*, tr. Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 208-212.

Matteo Pasquinelli, « Review of Elettra Stimilli's *Il debito del vivente* », *Theory, Culture & Society*, 16 octobre 2014. <http://www.theoryculturesociety.org/elettra-stimillis-il-debito-del-vivente/>.

Sandro Petraglia, *Pier Paolo Pasolini*, Florence, La Nuova Italia, 1974.

Filippo Sacchi, « Le grandi ambizioni sbagliate di cinque registi », dans *Epoca*, 22 juin 1969.

Eduard Schwartz, « Der verfluchte Feigenbaum », dans *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft* 5, 1904, p. 80-84.

Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini*, London, Thames and Hudson, 1969.

Elettra Stimilli, *Debito e colpa*, Rome, Ediesse, 2015.

Elettra Stimilli, *Il debito del vivente : Ascesi e capitalismo*, Macerata, Quodlibet, 2011.

Elettra Stimilli, « The Threshold between Debt and Guilt », dans *Between Urban Topographies and Political Spaces: Threshold Experiences*, éditeurs Fabio Vighi, Alexis Nuselovici et Mauro Ponzi, Lanham, Lexington Books, 2014.

Jacob Taubes, *En divergent accord À propos de Carl Schmitt*, tr. Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, 2003.

Frank Wilderson III, « Gramsci's Black Marx: Whither the Slave in Civil Society? », dans *Social Identities* 9, 2, 2003.

Giuseppe Zagaini, « Pasolini and Death: A Purely Intellectual Thriller », dans *Pier Paolo Pasolini and Death*, dir. Bernhart Schwenk et Michael Senff, Ostfildern, Hatje-Cantz, 2005.

Michael E. Zimmermann, « Karel Kosik's Heideggerian Marxism », dans *Philosophical Forum* 15, n° 3, 1984, p. 209-233.

## NOTES

1. Des versions précédentes de ce texte ont été remises sous forme d'articles dans les universités de Frankfurt, Casarsa della Delizia, Princeton, New York et Yale, et ont été financées par des bourses de voyage de la fondation Josef und Olga Tomcsik et de la fondation pour la recherche de l'université de Berne. Nos remerciements à Roberto Chiesi, Antonio Lucci, Matthias Wittmann ainsi qu'aux participants pour leur contribution lors du colloque de Giorgio Agamben sur la question de Kafka : comment une personne en général peut-elle être coupable? Une version allemande de ce texte sera publiée dans « Medien des Heiligen », éditeur Friedrich Balke, Bernhard Siegert et Joseph Vogl dans le numéro 15 de *Archiv für Mediengeschichte* (2016), p. 197-207. Cette recherche a été rendue possible grâce au soutien du FNS (Fonds national suisse de la recherche scientifique).

2. Au sujet des allégories ultérieures de Pasolini, voir Toni Hildebrandt [2016].

3. NdT : Pasolini définit le cinéma comme *une langue écrite de la réalité*.

4. Le dualisme allemand « Schuld/Schulden » (faute/dette) ne peut être reproduit en français, sauf, comme pour l'italien, par l'étymologie de deux mots non liés. Voir Elettra Stimilli [2011 et 2015], pour un résumé en anglais, voir Elettra Stimilli [2014, p. 143-153] et une analyse judicieuse de Matteo Pasquinelli [2014]. En écho avec l'œuvre de Stimilli, je trouve important, premièrement, de signaler que le regroupement conceptuel de « faute/dette/culpabilité » montre un intérêt d'un horizon sémantique qui relie « être coupable » (moralement) et « avoir des dettes » (existentiellement/économiquement). Stimilli et Pasquinelli supposent erronément

l'étymologie fautive que « dette et faute sont exprimées par le même mot : *Schuld* ». Par contre, j'aimerais faire la distinction et à la fois affirmer l'intention de Stimilli en soulignant ce qui a été négligé, c'est-à-dire que « faute » (*Schuld*) et « dette » (*Schulden*) sont précisément des mots différents, mais dérivés d'une étymologie commune. « Faute » (*Schuld*) est *toujours* au singulier et « dette » (*Schulden*) est *toujours* au pluriel. L'utilisation de l'antonyme « innocent/innocence » (*unschuldig/Unschuld*) s'apparente cependant seulement à « *Schuld* » (faute) et non pas à « *die Schulden* » (dette). L'antonyme du pluriel « *Schulden* » (dette) dans le sens de « sans dette » (*Unschulden*), ne peut être formé en allemand. Une telle sémantique négative devrait plutôt indiquer une relation complexe entre « crédit » et « credo » (foi).

5. Voir les commentaires dans Ara H. Merjian, « Il Problema Negro: Pasolini and the Site of Blackness » (à venir) et la critique fondamentale dans Frank Wilderson III [2003, p. 225-240].

6. Au sujet de « l'hantologie » et la vie d'outre-tombe des photographies de Che Guevara, voir Jeffrey A. Koller [2005].

7. « Ici, la 'condensation' au sens freudien du terme, est à l'œuvre dans la superposition des images d'archives en noir et blanc sur les images d'une Rome en couleurs (utilisation d'archives et bichromie sont deux signes communs à *La rabbia*). On ne peut pas plus clairement exprimer que les événements du monde sont tissés dans notre vie même, fût-ce dans la vie banale et insouciance du plus innocent des êtres. C'est un aboutissement des effets de montage signifiants dont regorgent les *Appunti*, notamment dans l'ouverture d'*India*, et *La rabbia* à plusieurs endroits. Résumé ainsi, l'idée de la bichromie apparaît utilisée avec lourdeur. En réalité, il n'en est rien, grâce au très beau travail sur la couleur, commun du reste au film tout entier, et grâce au rythme très maîtrisé de l'apparition des archives, tantôt apparaissant brutalement, tantôt remplaçant toute l'image colorée de la Via Nazionale, tantôt clignotant ou affleurant comme des fantômes de vérité. » [Joubert-Laurencin 1995, p. 166-167]

8. Dans *L'interprétation du rêve*, Freud a déjà affirmé que les moments de silence dans l'imagination du rêve font allusion à la mort.

9. Dans ses *Nouveaux Essais*, Leibniz introduit une différence entre *pensées sourdes* et *pensées aveugles*. Les « pensées sourdes » sont attribuées par Leibniz à des sujets incapables de contrôler leurs émotions et leurs désirs. Voir Gustavo Micheletti [1991, p. 176] et Remo Bodei [1996, p. 98].

10. Le film, par ailleurs, n'est pas, comme Pasolini l'a lui-même écrit, un « petit film 16 mm », mais plutôt un film standard 8 mm Kodachrome.

11. Voir le texte de Giuseppe Zagaini [2005, p. 25-40] pour une allégorie spéculative sur la propre mort de Pasolini.

12. Copjec [2002, p. 201] est d'avis que le Zapruder de Pasolini n'est cependant pas un « esclave de l'histoire », mais une allégorie de l'innocence-coupable, au sens de la distinction tracée par Pasolini entre le prolétariat et le « *sottoproletariato* », comme « Ricetto » dans *La sequenza del fiore di carta*. Il est donc faux d'affirmer que Zapruder, comme l'écrit Copjec, était seulement un témoin d'une « acceptation de la position dans laquelle l'histoire l'avait justement placé » [Copjec 2002, p. 201, notre traduction]. Plutôt, et ceci est décisif pour l'essai de Pasolini et sa théorie du montage, Zapruder n'est pas lui-même conscient de sa relation à l'histoire, mais son film est, du fait d'être un artefact de son impuissance, précisément un témoignage de la relation problématique qui préoccupe également Pasolini. Par conséquent, l'unité de l'angle de la caméra, du film et de la symbolique dans le film de Zapruder indique moins une centralisation de la position du sujet, au sens lacanien, et qu'une « posture » transsubjective, qui serait peut-être mieux comprise selon l'utilisation du terme qu'en fait Laruelle [2011, passim.]

13. « Une exaspérante séquence de Godard est donc un défi à la mort et une concession [...] au *Dasein*, à l'être-là, la vie vitale. » [Pasolini 1999a, p. 1973].

14. Roberto Esposito confirme ma thèse quand il écrit que « [Pasolini] à plusieurs occasions identifie la mort comme la seule place à partir de laquelle la signification accordée à une vie individuelle peut être comprise, dans une remarquable corrélation avec ce que Auerbach disait à

propos de la conception dantesque de la “figure”. Nous devons mourir pour que le message de notre vie, autrement confus, soit déchiffré dans toute sa signification. » [Esposito 2012, p. 204, notre traduction].

15. Au sujet de la réception de Heidegger par Kosík voir Michael E. Zimmermann [1984, p. 209-233].

16. Je souligne.

17. En plus de Pasolini, Godard (*L'amore*), Lizzani (*L'indifferenza*) et Bertolucci (*Agonia*) ont également contribué à ce film. Le film de Bellocchio, *Discutamo, discutiamo*, remplaça le film de Zurlini, *Seduto alla sua destra*. Dans son autobiographie, Lizzani [2007, p. 201] affirme que l'idée originale de *Amore e Rabbia* lui appartient. Nous sommes en droit de nous demander si cela est vrai, mais nous pouvons exclure Pasolini de la paternité de l'idée originale, comme l'a maintenu Filippo Sacchi [1969].

18. « En fait, je m'occuperai des crédits d'ouverture de *Vangelo '70*, et je pensais les réaliser sous la forme d'une réunion dans un studio de télévision (avec, en guise de sacrilège, un énorme crucifix posé sur la table) impliquant les réalisateurs du film, où chacun à son tour prononcerait les crédits d'ouverture de leur propre épisode, jouté d'une brève introduction explicative (Pourquoi le père du fils prodigue et le PCI?, etc.). » [Pasolini 1988, p. 629].

19. Tel que l'entend Guy Debord [1967].

20. « L'ordre du profane doit s'édifier sur l'idée du bonheur. La relation de cet ordre avec l'élément messianique est l'un des enseignements essentiels de la philosophie de l'histoire. » [Benjamin 2000, p. 264]. Voir la thèse *ex negativo* qui va bien avec la scène finale du film de Pasolini : « Mais l'ordre du profane ne peut être édifié sur l'idée du Royaume de Dieu. » [Taubes 2003, p. 53]. Ce qui fait écho avec la phrase de *L'Évangile selon Matthieu* : « Maintenant, apprenez de la parabole du figuier, car le Bonheur réside dans l'individu, dans le figuier individuel, et non pas dans les arbres. » [Schwartz 1904, p. 82, notre traduction]. Que l'idée du bonheur puisse aussi, au-delà de l'expérience individuelle, déterminer l'ordre de la conception du destin d'une société entière, cela été considéré impossible, ou plutôt historiquement inapproprié, par Jürgen Habermas dans sa critique de Benjamin, qui à l'occasion peut être apparentée à Pasolini. Voir Jürgen Habermas [Habermas 1979, p. 56-59].

## RÉSUMÉS

Cet article examine les liens entre, pour l'aspect technique, le plan séquence et le montage, et, pour l'aspect philosophico-historique, la vie quotidienne et la politique mondiale, du point de vue d'une profanation capable de désamorcer la puissance et avec une attention particulière portée à l'unique film expérimental de Pasolini : *La sequenza del fiore di* (1968). Ce court métrage n'a pas seulement un statut spécial dans la filmographie de Pasolini, il marque aussi un tournant du tragique vers un ton comique/pessimiste de son cinéma profanateur. Cet article révèle aussi une réception inattendue de Heidegger, par l'intermédiaire du marxisme heideggerien de Karel Kosík et d'une conception benjaminienne du profane fondée sur l'idée de bonheur.

The essay investigates the connections between, on the technical side, the sequence-shot and montage, and, on the historical-philosophical side, everyday life and world politics, from the standpoint of a profanation capable of unseating power, and with a focus on Pasolini's only experimental film, *La sequenza del fiore di* (1968). This short film not only has a special status



within Pasolini's filmography, it also marks a critical turning point from a tragic to a pessimistic/comic tone in his profanatory cinema. The essay also reveals an unexpected reception of Heidegger, filtered by Karel Kosik's Heideggerian Marxism and a Benjaminian conception of the profane erected on the idea of happiness.

## INDEX

**Keywords :** Philosophy of History, Allegory, Montage, Experimental Film, Superimposition, Gospel of Matthew, Profanation, Culpability, Guilt, Innocence, Theory of Montage, Long Take, Sequence Shot, Pier Paolo Pasolini, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Hans Blumenberg, Jacob Taubes, Gustav Landauer, Karel Kosik, Werner Hamacher, Joan Copjec, Zapruder, Assassination of John F. Kennedy

**Mots-clés :** philosophie de l'Histoire, allégorie, montage, film expérimental, superposition, Evangile de Matthieu, profanation, culpabilité, innocence, théorie du montage, prise longue, plan séquence, Pier Paolo Pasolini, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Hans Blumenberg, Jacob Taubes, Gustav Landauer, Karel Kosik, Werner Hamacher, Joan Copjec, Zapruder, Assassinat de John F. Kennedy

## AUTEURS

**TONI HILDEBRANDT**

Istituto Svizzero di Roma / University of Bern